

Más acá del apocalipsis: el realismo alucinatorio de Gustavo Ferreyra

Idelber Avelar

Abstract

Este artículo es una lectura de la novela *El director* (2005), de Gustavo Ferreyra. El análisis se enfoca en los mecanismos retóricos de lo que Fabián Casas ha llamado el “realismo alucinatorio” del autor. *El director* narra 40 años (1966–2006) en la vida de un personaje paranoico, que ve a las mujeres como portadoras de un secreto acerca de una vasta conspiración. El eje del análisis es la relación de este sujeto con la Historia, que elude la dicotomía entre verdugos y víctimas, y la operación del recuerdo, que rompe la habitual atribución de un sentido emancipatorio al trabajo de la memoria.

Palabras clave: memoria – posdictadura – paranoia

Abstract

This article offers a close reading of *El director* (2005), by Gustavo Ferreyra. The analysis focuses on the rhetorical devices of what Fabián Casas has called the author’s “hallucinatory realism”. *El director* narrates 40 years (1966–2006) in the life of a paranoid character, who sees women as bearers of a secret related to a vast conspiracy. The bulk of the analysis pertains to the relationships between this subject and History, which eludes the dichotomy between executioners and victims, as well as the operations of reminiscence in the novel, which break with the usual attribution of an emancipatory value to the labour of memory.

Key words: memory – postdictatorship – paranoia

El regreso al período dictatorial de parte de la mejor novelística argentina reciente contrasta con las grandes máquinas alegóricas y memorialistas que caracterizaron la primera posdictadura. En la primera ola de literatura posdictatorial, de los años 1980 a los 1990, la ficción argentina fue marcada por la pregunta acerca de la historia nacional.¹ En los enfrentamientos alrededor de la codificación del pasado, en los años ochenta y noventa, entre la vieja izquierda y la nueva izquierda, arrepentidos y no arrepentidos, vanguardistas y populistas, la cuestión de un papel para la literatura fue objeto de un caluroso debate.² Allí intervinieron narrativas como *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia y *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, alineadas con los que buscaban una estética capaz de contrarrestar los efectos del olvido posapocalíptico.³ Aunque no siempre retratando visiblemente esa encrucijada entre recuerdo y política, la obra de Juan José Saer lleva a su cumbre toda una tradición argentina caracterizada por la interrogación acerca de la memoria. Esa tradición, hacia 2008, ha sufrido un notable desplazamiento, en la medida en que un saber de la memoria posdictatorial ahora circula incluso “en las formas más banales de textos memorialísticos y en el periodismo audiovisual”.⁴ Entre los relatos que regresan hoy a esta temática a partir de estrategias diferentes de las consagradas por la ficción de hace veinte años, hay algunos textos clave que desarrollan un tipo particular de sujeto, tributario de una concepción de subjetividad como ruina.

En la tensión entre memoria y olvido, central en la primera posdictadura, se trataba de restaurar, restituir, reconstituir algo quebrado en la experiencia. Aquellas novelas presentaban ciertos perfiles de la subjetividad bajo el autoritarismo, con personajes que operaban en un espacio marcado por un abanico de posiciones: víctimas, cómplices, administradores del olvido o sujetos memoriosos contrahegemónicos. En Ricardo Piglia y Tununa Mercado (y el lector encontrará paralelos en obras de Daniel Moyano, Andrés Rivera, Ana María Shúa, Osvaldo Soriano, Héctor Tizón y otros), hay sujetos contrahegemónicos que reconstituyen el pasado, como Junior, en *La ciudad ausente*, o la

¹. Ver Sarlo, Beatriz, “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 471-82. Ver también Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1992*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

². Para un momento clave de esos enfrentamientos, ver Sosnowski, Saúl (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

³. Ver los análisis de este embate en Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio, 2000 y Dalmaroni, Miguel, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960/2002*, Mar del Plata-Santiago, RIL-Melusina, 2004.

⁴. Sarlo, Beatriz, op. cit., p. 472.

protagonista de *En estado de memoria*, que laboriosamente teje las condiciones para un trabajo de memoria posapocalíptico. Por otro lado, hay figuras de la complicidad, como Julia Gandini, la arrepentida de la novela de Piglia, o la terapeuta *new age* de autoayuda de la narrativa de Mercado. Además de los sujetos contrahegemónicos o cómplices, los textos de la posdictadura a menudo retrataban ciertos administradores políticos del olvido, como los lobotomistas del estado en *La ciudad ausente* o los kafkianos burócratas del hospital-cárcel en *Soy paciente*, de Ana María Shua. Se ve en esos textos el triángulo de las políticas del olvido posapocalíptico: sus administradores, sus cómplices y sus víctimas, amenazados o no por una fuerza exterior al triángulo, la del sujeto contrahegemónico, memorioso. Sin necesariamente postular una ruptura clara respecto a esa literatura, he dedicado mi atención a una serie de autores recientes –Sergio Chejfec, Martín Kohan, Gustavo Ferreyra– que regresan al pasado dictatorial de la Argentina en términos bastante diferentes de aquellos consagrados por la narrativa histórica, alegórica o memorialista de los años ochenta. En ellos, las metáforas de la recuperación y de la restauración han visiblemente perdido la vigencia, y la polaridad entre el cómplice y la víctima ha dado lugar a sujetos menos localizables y de posición histórica no tan fácilmente asignable.⁵ Son sujetos que permanecen indefinidos políticamente o pasan por varias definiciones políticas contradictorias a lo largo del texto.

“Una de las apuestas más fuertes en el mapa de la nueva literatura argentina”,⁶ Gustavo Ferreyra, nació en 1963, es sociólogo y autor de siete novelas, *El amparo* (1994), *El desamparo* (1999), *Gineceo* (2001), *Vértice* (2004), *El director* (2005), *Piquito de oro* (2009) y *Dóberman* (2011), y una colección de cuentos, *El perdón* (1997).⁷ Escribe una prosa que no recuerda inmediatamente ninguna de las grandes líneas maestras de la novela argentina contemporánea. Su primera novela, *El amparo*, es un asombroso relato que tiene lugar en una casa repleta de sirvientes y es narrada desde el punto de vista de Adolfo, el empleado encargado de arrodillarse con la boca abierta ante el amo durante las comidas para recibir restos o carozos. Las supremas humillaciones ocurren cuando un visitante le sugiere al amo que contrate un enano para su función y, cuatro días después, Adolfo recibe la noticia de que aquéllas serían sus dos últimas semanas como receptor de carozos. Este acontecimiento desencadena una laberíntica y paranoica sed de venganza de Adolfo contra el enano que lo sustituye. Reducido a relacionarse con el piso

⁵. Ver especialmente *Dos veces junio* (Buenos Aires, Sudamericana, 2002) y *Museo de la revolución* (Buenos Aires, Mondadori, 2006), de Martín Kohan, y *Los planetas* (Buenos Aires, Alfaguara, 1999), de Sergio Chejfec, además de las obras de Ferreyra que trataremos a continuación.

⁶. Saítta, Sylvia, “Sublime obsesión”, en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de diciembre de 2001.

⁷. Ferreyra, Gustavo, *El amparo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994; *El perdón*, Buenos Aires, Simurg, 1997; *El desamparo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; *Gineceo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001; *Vértice*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004; *El director*, Buenos Aires, Losada, 2005 (todas las citas corresponden a esta edición).

inmediatamente superior de la burocracia –que lo trata implacablemente mientras lo recicla para otra función–, el protagonista de la primera novela de Ferreyra vive una experiencia genuinamente kafkiana. Su relación reverente y culpable con su entorno, su ignorancia sobre su propia condición, su tendencia a tomar al agente más cercano de la burocracia como una tabla de salvación, recuerdan directamente al K. de *El proceso*. Kafkiano, sobre todo, es el discurso indirecto adoptado por el narrador de *El amparo*, una voz rigurosamente reducida a refractar la percepción del miserable a través del cual la narrativa es filtrada. Después de un estreno kafkiano en el sentido estricto del término, Ferreyra realiza un giro interesante en sus novelas *Vértice* y *El director* mantienen la idea de retratar el mundo alucinatorio vivido por un protagonista. Pero este mundo se encuentra ahora instalado en un hábitat clásicamente realista, en una esquina de la ciudad (*Vértice*) o en la casa de un personaje (*El director*). En estos relatos, Ferreyra cultiva una precisión realista, decimonónica, referencial al punto de la brutal literalidad, en una prosa que podríamos llamar flaubertiana.⁸ La fascinación de la prosa del último Ferreyra proviene de ahí: un universo de neurosis claramente posfreudianas es narrado impasiblemente por la voz “ingenua” del realismo. El lector vive la aparente incongruencia de ver una colección de alucinaciones narrada como si fuera la más absoluta normalidad. En *El director*, este efecto llega al clímax con la elección de un narrador-protagonista.

Escrita a partir de dos de las tres líneas argumentales de *Vértice*, *El director* es el relato en primera persona de 40 años en la vida de un director de escuela primaria en Buenos Aires. La novela abruptamente yuxtapone una sección escrita en 1972 a otra de 2002, regresa a 1966, recomienza en 1992 y así sigue en 420 páginas rigurosamente construidas. Estas secciones son interrumpidas a lo largo de la narrativa por la novela que está escribiendo el director, la historia de un incesto feliz más allá de toda moral. El protagonista de Ferreyra pasa por una secuencia vertiginosa de derivas, encontrándose escéptico en 1972, deseante vigoroso de la llegada del socialismo en 1975 y, a pesar del miedo causado por la desaparición de uno de sus colegas de la escuela, simpatizante de los militares en 1977. En 1982 se desplaza: era una voz más en las marchas a favor de la guerra de Malvinas y luego participa en una marcha en apoyo a Alfonsín. Se construye un personaje amoral y egoísta, pero siempre rigurosamente sincero –no hay mala fe en la intervención en el mundo que realizan los personajes de

8. Después de tratar de describir a algunos amigos la prosa de Ferreyra como “flaubertiana”, pude leer, gracias al autor, la tesis dedicada a su obra por Karin Flashaar, en la que Ferreyra se describe así en una entrevista: “Quizás he ido de lo kafkiano a lo flaubertiano y esto significó en mi caso venir del futuro de *El amparo* (un futuro casi pretérito) hacia el presente. Así, en *El desamparo* y *Gineceo* se ha ido viniendo hacia el presente de la Argentina. Y llegué a él con *Vértice* y luego con *El director* incluso he ido un poco para atrás y apenas un poco para adelante”. Ver Flashaar, Karin, *El universo narrativo de las novelas de Gustavo Alejandro Ferreyra*, Tesina, Universidad de Zurich, p. 63.

Ferreya, sólo una actividad incesante del imaginario—. Las constantes derivas del personaje espejan una experiencia histórica compartida por millones de argentinos, la de no ser ni víctima directa ni cómplice, sino un sujeto que sobrevive mientras trata de sacarle sentido a una realidad contradictoria y violenta. La obra de Ferreyra se zambulle en las mentes de ciertas figuras de la neutralidad gris que nos ofrecen un retrato distinto de la generación que maduraba en la Argentina de los setenta. Estamos lejos de los personajes que emblematicaban el olvido o la recuperación de la memoria.

“Si los guerrilleros se decidieran [...]. A mí me parece lo mejor. Un socialismo como en Cuba. Un par de meses de barahúnda y después todo se acomoda a un nuevo orden. Es preferible que el socialismo venga de una buena vez a vivir en el caos y en las luchas constantes. En el socialismo, las cosas se encauzan y se vive más tranquilo” (289), escribe el director en 1975, en la época de la violencia generalizada, pero muy ferozmente de violencia de la derecha contra la izquierda. Nótese que lo que él admira en el socialismo es la posibilidad de “vivir tranquilo” –abolir la política, en otras palabras—. Un año después del golpe, en 1977, informado de que un colega de escuela ha desaparecido y que, a pesar de su participación política casi nula, su nombre podría ser encontrado en la agenda de ese colega, el director divaga, con esperanza:

Empieza a percibirse que los militares van a ganar la guerra y esto engendra esperanzas. Yo mismo, que hace cuatro o cinco años odiaba a los militares y marchaba contra ellos, veo que la victoria de los militares nos lleva a algo. A un estado de renacimiento. Los que quedamos vivos vamos a tener derecho a renacer. Y los militares van a ganar. Es un hecho. ¿Cómo pelearse con los hechos? Cuando un poder se presenta triunfante y sin fisuras, no hay modo de odiarlo (173).

Los ejemplos de volubilidad se van acumulando a lo largo de la novela. El personaje es esencialmente amoral, pero no hay modelos políticos a partir de los cuales juzgarlo ya que no hay restauradores de la memoria disponibles. Los inteligentes pero distorsionados lentes del protagonista se encargan de la totalidad de lo que vemos. La narración en primera persona es, por tanto, esencial para el efecto: los lectores estamos totalmente sumergidos en su deriva, que nos delimita todo el horizonte. Podemos tomar distancia del narrador, pero la novela no ofrece ningún punto de anclaje, ninguna alternativa moral desde la cual juzgarlo. Sylvia Saïta ya lo había observado acerca la novela anterior de Ferreyra, *Vértice*: “Un narrador en tercera persona, que alterna con un narrador en primera, asume, con el uso del indirecto libre, las perspectivas diferenciadas de cada uno de los personajes. Pero nunca una que le sea propia: aquí no hay juicios de valor ni moralejas”.⁹

⁹. Saïta, Sylvia, “Paranoia geométrica”, en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de febrero de 2005.

En la secuencia que abre la novela, en 1982, queda claro que la Argentina perderá la guerra de Malvinas y el protagonista entra en otra deriva. En abril, cuando una parcela significativa de la población se había entusiasmado con la guerra y “aguardaba la democracia con la paciencia de un campesino” (7), él no dejaba de notar que su trayectoria había sido la opuesta, ya que la derrota en la guerra lo llenaba de una efervescencia que él no podía explicar. Después, toma el colectivo para una manifestación cuya naturaleza ignora: el grupo que marcha delante de él, ¿estará protestando algo o bien marchando en apoyo a algo? Si él se acercara demasiado, ¿podría ser tomado como miembro del grupo en el caso de que viniera la represión? Por otro lado, si no se acercara lo suficiente, ¿podrían quizás juzgar que él era hostil a ellos? El personaje de Ferreyra no es lo que la izquierda latinoamericana, en otras eras, llamaba “un alienado”. Se trata de alguien bien informado, cuya narración procede aguda, inteligente y paranoicamente. Los complots y conspiraciones que teje él mismo o que él ve en los demás cambian episódicamente. En 1982, por cierto, la Argentina era una realidad paradójica, confusa, en la medida en que al apoyo de parte importante de la población a la aventura militar siguió una decepción con la derrota que, a su vez, fue sucedida por una euforia en el sentido opuesto, en la celebración de la victoria de Alfonsín en las primeras elecciones democráticas posdictadura. El protagonista reacciona a ese torbellino de acontecimientos de la manera más mundana, creíble para lo que podríamos llamar un “argentino común” de 1982. Pero hasta la obra de Ferreyra eran bastante raros en la ficción argentina personajes a la deriva, cambiables, inciertos políticamente y a la vez verosímiles como éste.

Una serie de hitos de la historia argentina moderna deja su impresión sobre la trayectoria de 40 años del protagonista: el caos de 1974, el golpe militar de 1976, la guerra de Malvinas, la elección de Alfonsín, el Mundial de 1986, los cacerolazos de 2001. Están presentes, sin embargo, como acontecimientos cuyo sentido nunca está dado de antemano. A los 60 años de edad, en 2001, después de la caída de tres presidentes argentinos en dos semanas, es forzado a buscar los 900 dólares y los recibos que había guardado para su jubilación; entonces encuentra un manuscrito suyo que daba por perdido desde hacía siete años. La historia se impone, acontece a los personajes con el carácter abrupto e inevitable de un acontecimiento natural ofreciéndoles una pequeña ventana a través de la cual una fantasía individual perversa se articula. La emergencia de los piqueteros en 2001 lo hace completar el círculo e identificarse con ellos por la televisión, imaginariamente rompiendo con la clase media que él pasará a despreciar (por su enojo de ver a los pobres luchando contra la policía “en nombre” de los sectores medios en las calles). Sólo lo hace, sin embargo, para embarcarse en otra fantasía heroica egoísta de una muerte con ellos, que llevaría quizás a las maestras de la escuela a percibir que él no era, al fin y al cabo, una nulidad gris. Piensa todo esto mientras ve las protestas por televisión con su

madre. Su veredicto sobre sí mismo en ese momento es: “Soy una suerte de hinchacha de los perdedores” (323). La imagen de hinchacha de los que pierden pasa a ser un emblema de la relación del personaje con las ruinas que lo constituyen. Se trata de un protagonista que escribe mientras se sorprende hinchando en un partido que sabe que ya ha perdido.

Sin embargo, la máquina narrativa de la obra de Ferreyra se echa a andar a partir de la lógica oblicua de la neurosis del protagonista, no por la historia política de la Argentina, que permanece como una suerte de eco lejano de irrupción ocasional en el texto. El director procede, a través de una anticipación paranoica del otro, en una estructura diegética en la cual nada escapa a las perversiones del que narra. Después de romper con Antonia, su esposa durante más de una década, por ninguna razón en particular, empieza a desear habérsele acercado para decirle que todo había sido una broma. Atrapado en la cavilación, nunca lo hace. En choque, se da cuenta de que Antonia ya no parece extrañarlo para nada y ha recompuesto su vida elegantemente, como si él no existiera. “Ferreyra escribe como si todas las neurosis pudieran serle propias; como un minucioso entomólogo de mentes en peligro. Y de eso es prueba una obra narrativa habitada por personajes atormentados, obsesivos, paranoicos, inconformistas, que se empecina en ser una dilatada indagación de la conciencia”.¹⁰

Los personajes de Ferreyra se plantean la tarea de interpretar incesantemente el mundo a su alrededor, sus propias fantasías y las trayectorias de los demás –especialmente de las mujeres, cuyas acciones adquieren el carácter de cifra simbólica que esconde algún secreto fundamental aún por develar-. El intento de sus personajes es “torcer el destino de un mundo regido por leyes irracionales y secretas”,¹¹ instalar al lector en la pesadilla de la interpretación infinita. Se podría, entonces, matizar la observación de Patricio Lennard y decir que los personajes de Ferreyra son inconformistas, paranoicos y atormentados, pero “obsesivos” quizás sea un exceso de generosidad. Sus fantasías demuestran una deriva constante entre estados semialucinatorios de paranoia, cuya tragedia es, en cierto sentido, la imposibilidad misma de constituir una obsesión estable. Son sujetos que viven en un estado de incesante actividad imaginaria para el cual, de hecho, una neurosis obsesiva sería un punto de descanso más que bienvenido. Rellenos con una memoria que los llevará hacia otro intento paranoico de interpretación de los signos ofrecidos por el mundo y, muy especialmente, por las mujeres, los sujetos de Ferreyra se reinventan tomando como punto de partida un colapso previo. Diseñan una espiral que jamás alcanza el cierre circular de una obsesión definitiva y está perennemente intentando reparar una pérdida anterior. Se trata de un sujeto que no es sino la constante recodificación de sus propias ruinas.

¹⁰. Lennard, Patricio, “Conciencias en peligro”, en *Página 12*, 26 de febrero de 2006.

¹¹. Coelho, Oliverio, “Fracturas de lo real”, en *Punto de Vista*, 2004. Disponible online: http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/coelho_ferreyra.htm.

Abundan en la mejor ficción argentina de la última década las imágenes de *precariedad masculina ante una mujer*: la trilogía de Juan José Becerra acerca de una traición (*Santo*, *Atlántida* y *Miles de años*), *El pasado*, de Alan Pauls, *Historia del abasto*, de Mariano Siskind, *Ida*, de Oliverio Coelho.¹² El protagonista de Ferreyra quizás sea el más elaborado de esos personajes. Mientras todavía está casado, se encuentra atrapado en la fantasía de anticipar la reacción de Antonia con el único intento de herirla. Después del divorcio, es atormentado por fantasías autodepreciatorias ante Antonia, como la de hacer cola detrás de otros hombres para comprar relaciones sexuales con ella, llega así al colmo de la humillación para cualquier ex marido. Al ser tomado por la fantasía de seducir a una profesora sustituta, el único motivo es demostrar desprecio por una colega mayor. Cuando una de sus muchas novias posdivorcio termina la relación, pasa a planear las peores venganzas. Frente la desaparición de su colega montonero en la escuela, se convence de que las demás colegas –todas ellas mujeres– *secretamente le reprochan el hecho de no haber desaparecido también*. Cuando le diagnostican cáncer, fantasea ya acerca de un suicidio público, político, cuyo único objetivo es salvar algún sentido heroico para sí mismo, ya sobre la ausencia de sentido de su muerte para los alumnos de la escuela primaria donde trabaja: “Mi muerte sería un acontecimiento que, sólo por eso, ya les daría cierta felicidad [...]. Incluso tendrían un día de asueto por duelo. Se irían a sus casas a ver dibujitos animados, regodeándose de esta holganza inesperada” (30).

Volcado a las fantasías de autoinmolación y muerte que quizás le rindan el estatuto de mártir (preferencialmente llevando consigo algún miserable que lo merezca), el director continúa una larga tradición de personajes occidentales que, desde la épica homérica, se dedican a fantasear la propia muerte y el resultante duelo de los demás. Esta actividad, desde luego, es marcada en términos de género: la fantasía es asombrosamente masculina, y en ella se reserva el lugar del “que hace duelo” a las mujeres. El único sentido de la muerte que permanece para uno aquí sería el de la compensación del narcisismo herido a través de la alteración, aunque minúscula, del estado de las cosas del mundo. Pero el sujeto encuentra en el centro de su fantasía una escena de duelo vacía. En las novelas de Ferreyra, el lector se topa con la elaborada composición de una fantasía narcisista, mientras recibe constantes pistas, todo el tiempo, de un fracaso espectacular que seguirá y que no tiene que esperar por la llegada de la realidad. El colapso se anticipa en la fantasía misma.

El director de Ferreyra es también el autor de una novela acerca del incesto de un padre con su hija adolescente. Está aterrorizado de contarle a

¹². Becerra, Juan José, *Santo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994; *Atlántida*, Buenos Aires, Norma, 2001 y *Miles de años*, Buenos Aires, Emecé, 2004. Pauls, Alan, *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003. Siskind, Mariano, *Historia del Abasto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Coelho, Oliverio, *Ida*, Buenos Aires, Norma, 2008.

cualquiera sobre el texto, con miedo de que identifiquen al protagonista del texto con su autor. El así llamado incesto es singular, ya que ni el narrador, ni el lector, ni Alice, la madre, saben, en realidad, si hay sexo involucrado en la relación. Es como si hubieran llegado a un punto en que la confirmación de la relación sexual sería superflua en la medida en que Jorge y Victoria, la hija, pasan a compartir las más entusiasmadas risas (ella había antes sufrido de una “risa nerviosa” que los padres –Alice, fundamentalmente– trataron de curar de todas formas, ortodoxas o no). El incesto no es más que el proceso por el cual esa risa se traga, devora a Jorge también, de tal forma que él pasa a compartirla. Al verlos viviendo una verdadera complicidad de amantes, Alice mira desde lejos sin creerlo, incapaz incluso de odiarlos, tan profunda es la imagen de felicidad que inspiran. Esta historia le es dada al lector de *El director* en pequeñas secciones que van de la búsqueda de una cura para la risa de Vicky (búsqueda de Alice, mientras Jorge observa cada vez más de lejos, especialmente después de ser despedido de su trabajo) a la confirmación de la relación amorosa, aunque no visiblemente sexualizada, entre padre e hija, a la partida final de Alice. El protagonista escribe ese relato durante más de una década y lo termina en 1987.

En 1995, después de estar seguro durante años de que el único original del texto estaba a salvo en un armario, casi llega al colapso al darse cuenta de que no lo puede encontrar. Es forzado a admitir que ha perdido la única cosa que ha escrito. Sus hipótesis en ese momento son dos: 1) que su madre lo ha visto y destruido, teoría que busca confirmar someténdola a incontables sesiones de interrogatorio; 2) que Virginia, su amante casada del momento, se ha horrorizado con la confesión del tema de la novela y ha empezado a temer el incesto con los niños que ellos pudieran tener un día, y por eso habrá robado y quemado el texto. Se dedican páginas elaboradas a los devaneos del protagonista de que Virginia –mujer casada que lo tiene como amante, abandona al marido y dos meses después lo abandona a él– estaba espiándolo para destruir la novela. Resulta, claro, que el protagonista no había puesto la novela donde pensaba. La descubre buscando recibos para su jubilación, después de la gran crisis reciente argentina, en 2002, siete años después de haber pasado a presumir que el texto estaba perdido.

El director vive entonces el horror de no saber si quiere releer la novela por primera vez en dieciocho años. Termina publicándola y en el 2006 se entera de que el escándalo que había anticipado nunca ocurrió –él había llegado al punto de tejer toda la fantasía de los periodistas llamándolo a la casa, escapadas milagrosas suyas, etcétera–. Después de un par de reseñas tibias, la novela se disuelve en el olvido y desaparece de las librerías en una conclusión coherente para una trayectoria marcada por el exceso de la fantasía catastrófica respecto de toda la realidad. Los protagonistas de Ferreyra son sujetos que se vuelven víctimas de sus propias elecciones, asumiendo que se pueda hablar

de “elecciones” para personajes tan fuertemente enmarcados por su propio imaginario. En su condición de sujetos que repetidamente se (re)constituyen como ruinas de sus acciones previas, los personajes de Ferreyra no dejan de ser una suerte de alegoría de lo que es el sujeto, *tout court*. Es como si el personaje fuera un compendio completo del campo de las neurosis mapeado por Freud, pero procediendo con la voz de alguien que nunca hubiera leído a Freud, y pudiera así relacionarse con sus propias patologías con la inocencia de un narrador del siglo XIX. No es despreciable el efecto cómico que produce esta estrategia en un país tan saturado por el discurso del psicoanálisis como la Argentina.

Puesto que la memoria, en *El director*, es el espacio de la patología, lo último que aspira su protagonista es un gesto de restitución. En este sentido, se trata de un anti-*Bildungsroman*. El sujeto de Ferreyra reacciona a la historia de manera desolada, fuera de la polaridad entre víctima y cómplice. Se relaciona con el binomio memoria-olvido también de manera singular, ya que para él no tendría sentido preguntarse acerca de la “recuperación” de la memoria después de la trayectoria de cuarenta años narrada en el texto. La mercantilización de cada rincón de la vida social y la posterior ruptura del tejido de la polis lo dejan enfrentándose con lo que podríamos llamar la ruina neoliberal sin memoria. Experimentando sus grandes fracasos no tanto como profesional ni como ciudadano, sino como *hombre*, el director también es moldeado por la lógica ególatra del neoliberalismo de los años de Menem, cuyo espectacular colapso del 2001, la novela deja entrever como una suerte de realización de la esencia del personaje, un “correlativo objetivo” de su patología mental. Aquí cabría hablar de una dimensión apocalíptica (destructora y reveladora) en la obra de Ferreyra, especialmente en *Vértice* y *El director*: el colapso del orden social, externo, actualiza y vindica la neurosis del personaje. El mérito de la obra de Ferreyra consiste en ese *realismo alucinatorio*, que ofrece una respuesta estética consecuente con la utopía destructiva de la privatización, a la vez que evita una serie de caminos más previsiblemente recorridos en la novela contemporánea.

Bibliografía

- Casas, Fabián, “Gustavo Ferreyra: Recursos de amparo”, en <http://elremiseroabsoluto.blogspot.com/2005/08/gustavo-ferreyra-recursos-de-amparo.html>
- Diego, José Luis de, “Relatos atravesados por los exilios”, en Elsa Drucaroff (dir. vol.), *La narración gana la partida*, vol. XI de Jitrik, Noé (dir. gral.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 439-458.